

COMMENTATIONES AD RECENTIOREM LATINITATEM SPECTANTES

JAKUB FISCHER

Instytut Filologii Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
Polska – Poland

HARMONIA LYRICA W POTRYDENCKIEJ TWÓRCZOŚCI POLSKICH POETÓW METAFIZYCZNYCH – PROBLEM TRWAŁOŚCI TRADYCJI I NOWATORSTWA

ABSTRACT. Fischer Jakub, *Harmonia lyrica* w potrydenckiej twórczości polskich poetów metafizycznych – problem trwałości tradycji i nowatorstwa (Lyrical harmony (*harmonia lyrica*) in post-Tridentine poetry of Polish metaphysical poets – the problem of the opposition of the stability of tradition and innovation).

This article concentrates on question, which was the essence of the Old Polish poetry, in the beginning of seventeenth-century. Especially: what was the source of this poetry and which were the relations between this new model of poetry and literary tradition. Very interesting are also the connections between rhyming and rhythmic schemes, used by Grabowiecki, Grochowski and Twardowski, and music. The main attitude of this group of polish metaphysical poets was to attain musical effects in poetry – real lyric harmony (*harmonia lyrica*). They created new poetry: very innovative, but as well grounding in tradition.

Keywords: religious hymn, lyric poetry, rhyming and rhythmic schemes, Old Polish metaphysical poetry, musical effects in poetry, medieval tradition, metaphysical model of religious hymn, formal experiments, polish poetry after the Council of Trent, compositional techniques, renaissance tradition, Baroque, humanism, melic element, lyric harmony, religious sensitivity.

Uważny badacz literatury staropolskiej natrafić może na ciekawą myśl Szymona Starowolskiego, że Sebastian Grabowiecki to „[...] najlepszy z pewnością po Kochanowskim poeta polski”¹. Już samo to jedno zdanie, urywek myśli, jest niezwykle zachęcające, by przyjrzeć się twórczości Grabowieckiego oraz zjawisku, jakiemu poeta ten patronuje: poezji metafizycznej – dokładniej. Z takim stwierdzeniem staropolskiego biografa – oraz wieloma jeszcze innymi – trzeba się jednak niejako dopiero „zmierzyć”. Podjęcie tego badawczego

¹ Sz. Starowolski, *Setnik pisarzy polskich...*, przeł. i komentarzem opatrzył J. Starnawski, Kraków 1970, s. 187.

„wyzwania” sprzed wieków, a więc dokonanie właściwej oceny twórczości Grabowieckiego i innych poetów metafizycznych – wprowadzających do literatury polskiej zupełnie nowy wzorzec poetycki (zaledwie 6 lat po śmierci mistrza Kochanowskiego) – może być początkiem twórczej drogi poznawczej.

Wczesnobarokowa staropolska poezja metafizyczna² stanowi z pewnością przedmiot niezwykle złożony i skomplikowany. Dla jego właściwego zrozumienia niezbędne jest szerokie omówienie literackie procesów w obrębie samej literatury, które bezpośrednio zaważyły na kształcie „słowa pisanego” na przełomie XVI i XVII wieku, jak i problemów pobocznych: kulturowych i społecznych – mniej lub bardziej oddziałujących na konkretną postać interesującej nas poezji. Nie chodzi tutaj oczywiście o próby tłumaczenia poezji metafizycznej tradycją literacką epok poprzednich, ale przede wszystkim o wzbogacenie dyskursu o poezji metafizycznej właśnie o te elementy. Istotna i niezwykle przydatna okazać się może użyta w tym kontekście obrazowa terminologia: mam tu na myśli pojęcia: „miejsca wspólne”, „ciągłość”, „zerwanie” i „trwanie”.

„Miejscem wspólnym” dla poezji metafizycznej w jej odmianie staropolskiej jest przestrzeń krzyżowania się wielu tradycji: pierwszą z nich jest tradycja średniowiecznej pieśni religijnej – mającej określone miejsce w kulturze, stanowiącej istotny element obrzędu chrześcijańskiego; kolejną jest tradycja potrydenckiej „pieśni do czytania”, będąca owocem przemian zachodzących w samej poezji późnego renesansu oraz w katolicyzmie posoborowym; nie mniej ważna jest również tradycja pieśni pozaliturgicznej, obejmująca wiele „nowych” oraz „odnowionych” gatunków i form poetyckich, takich jak: sonet, psalm, hymn czy kołęda. Poezja metafizyczna w swej dojrzałej postaci narodziła się na „prze-cięciu” tych tradycji, rozwijając własną poetykę, zespoły odwołań, motywów, wzorów, treści i konwencji.

Staropolską poezję metafizyczną należy rozpatrywać właśnie w takim szerokim kontekście o charakterze porównawczym. Poszczególne elementy konwencji „metafizycznej” pieśni religijnej („rymu duchowego”) ujawniają jej genetyczne związki z „okołoliturgiczną” pieśnią średniowieczną oraz liryką renesansową. Teksty literackie, spełniające w określony sposób wymogi tejże konwencji, wzrastają jednak częściej w atmosferze swoistego „zerwania” niż prostej „kontynuacji”. „Zerwanie” to nie oznacza odejścia od form tradycyjnych, jest raczej procesem adaptacyjnym dawnych form na potrzeby „nowego”

² Czym jest poezja metafizyczna – różne koncepcje – w kontekście europejskim i polskim, zob. m.in.: H.J.C. Grierson, *Metaphysical Poetry*, [w:] *Seventeenth-Century English Poetry: Modern Essays in Criticism*, ed. by W. R. Keast, New York 1962; H. Gardner, *Introduction*, [w:] *The Metaphysical Poets*, London 1981; F. J. Warnke, *European Metaphysical Poetry*, New Haven 1961; S. Barańczak, *Wstęp*, [w:] *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, oprac. S. Barańczak, Warszawa 1982; T. S. Eliot, *Poeci metafizyczni*, przeł. M. Żurowski, [w:] *Szkiele literackie*, pod red. W. Chwalewika, Warszawa 1963; A. Czyż, *Ja i Bóg. Poezja metafizyczna późnego baroku*, Warszawa 1988.

odbioru literatury: w zmienionym systemie estetycznym i socjologicznym. Inny jest bowiem już sam cel poezji metafizycznej³.

To wstępne omówienie problemu „trwania”, „przemiany” i „miejsc wspólnych” tradycji umożliwia należyte przybliżenie właściwego przedmiotu badania, tj. próbę zanalizowania fundamentalnego dla poezji metafizycznej elementu, jakim jest harmonia poetycka (*harmonia lyrica*) – nieformalny, ale stale obecny „wzorzec” poezji; cel i jednocześnie środek, za pomocą którego w materii słowa poetyckiego możliwe jest osiągnięcie pełni – pełni rozumianej jako określone władanie słowem poetyckim, materią każdego utworu, jego formą przy jednoczesnym podporządkowaniu poetyckiej wypowiedzi pogłębionej refleksji natury filozoficznej, co prowadzi najczęściej do nadania jej postaci ćwiczenia duchowego. Składają się nań metafizyczne tematy i konwencje ich przedstawiania, nieustanne powroty pytań o człowieka, Boga i świat, metafizyczne obrazowanie, specyficzne formuły wypowiedzi (stale utrzymujące się napięcie pomiędzy formą i materią wiersza – to komplikacja struktury metafizycznego wiersza, przy jednoczesnym zachowaniu precyzji i jasności jego języka), to w końcu „metafizyczna” struktura utworów, łącząca paradoksy z kontrastem, wyrażająca się za pomocą konceptu, metaforyki, różnorodnych figur słów i myśli, podkreślających intensywność religijnych uczuć, przeżyć i doznań⁴. W obrębie tak rozumianej harmonii poetyckiej dokonywał się jednocześnie zarówno proces oddalania się od „wspólnych miejsc” tradycji, jak i nieustanne do nich powroty.

Ten nieustanny „metafizyczny” dialog z poetyckimi „wzorami przeszłości” prześledzić chciałbym na podstawie analizy wybranych utworów z bogatego dorobku Sebastiana Grabowieckiego, Stanisława Grochowskiego i Kaspra Twardowskiego. Korzystając z niezwykle ważnych ustaleń Czesława Hernasa, można tę trójkę poetów określić mianem „pokolenia polskich metafizyków”⁵. To bowiem, co stanowiłoby o jedności pokoleniowej grupy, w przypadku poetów

³Utwory zaliczane do kręgu metafizycznego kształtowały gusta szerokiej publiczności literackiej. Poezja ta w znacznej mierze odpowiadała na panujące wówczas zapotrzebowanie czytelnice oraz wypełniała swoistą lukę po lirze Kochanowskiego, jednak w zmienionych już warunkach i innej przestrzeni kontekstowej.

⁴Zastosowanie tych środków przedstawiła J. Zaborowska-Musiał, *Dyskurs naukowy w „De acuto et arguto” Macieja Kazimierza Sarbiewskiego*, [w:] *Łacińska proza naukowa*, red. nauk. A.W. Mikołajczak, Gniezno 2001, s. 57–66.

⁵Czesław Hernas posługując się pojęciem „poezji metafizycznej” w odniesieniu do poezji Sępa Szarzyńskiego, Grabowieckiego, Grochowskiego i Kaspra Twardowskiego, rozszerzył znacznie pole znaczeniowe samego pojęcia, wykorzystując je również jako sprawną kategorię badawczą, zdolną opisać proces historycznoliteracki zachodzący w okresie „wczesnego baroku”. Punktem wyjścia do rozważań Czesława Hernasa było umiejscowienie poezji metafizycznej w określonym momencie w dziejach literatury staropolskiej oraz wyjaśnienie twórczości poetów metafizycznych w kontekście indywidualnych poszukiwań i doświadczeń, jakie były ich udziałem, i mogły mieć niezaprzeczalny wpływ na kształt samej poezji. Por. K. Mrowcewicz, *Wstęp*, [w:] *„Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawiklany”. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki baroku. Od Mikołaja Sępa Szarzyńskiego do Stanisława Lubomirskiego*, oprac. K. Mrowcewicz,

metafizycznych sprowadzić można do wspólnych doświadczeń kulturowych, przynależności do tego samego kręgu kulturowego, wzrastania w przestrzeni i atmosferze przełomu duchowego, cywilizacyjnego i estetycznego – mówić zatem możemy o wspólnym dla tych poetów źródle inspiracji, podejmowaniu charakterystycznych tematów, wreszcie o przejmowaniu i realizowaniu panujących wówczas założeń artystycznych, tym samym o wspólnym i świadomym kształtowaniu nowego oblicza polskiej literatury.

Uwzględniając wszystkie zaprezentowane wcześniej uwagi, dotyczące poezji metafizycznej, jej miejsca w kulturze i literaturze oraz podstawowe jej właściwości, wyszczególnić można trzy podstawowe grupy „pieśni metafizycznej”. Pierwszą z nich stanowią utwory spełniające wymogi konwencji „pieśni metafizycznej” na płaszczyźnie formalnej, wykorzystujące formy pieśni religijnej trwale zakorzenione w literaturze, formy „nowe” oraz wszelkie ich „adaptacje”. Drugą grupę stanowią utwory spełniające wymogi konwencji pieśniowej na płaszczyźnie ideowej, czyli takie, którym charakter meliczny został niejako naddany w następstwie zabiegów artystycznych. Ostatnią grupę stanowią utwory metafizyczne będące bezpośrednimi tłumaczeniami i parafrazami oryginalnych pieśni religijnych, nierzadko współistniejących od początku swego istnienia z muzyką (w których tekst i melodia tworzą jedność). Analiza tych właśnie utworów pozwoli rozważyć centralny problem: kwestie realizacji w utworach z przełomu XVI i XVII wieku ideału *harmonia lyrica*, współistnienia tradycji i nowatorstwa, współzależności tekstu i melodii.

Na kartach imponującego zbioru liryków, jakim są *Rymy duchowne* Sebastiana Grabowieckiego, opublikowanego w 1590 roku, znaleźć można wiele utworów zasługujących na naszą uwagę. Spośród nich jednak wyróżniającą się grupą liryków są teksty zadziwiające przede wszystkim swą formą i strukturą⁶. Jednym z takich właśnie utworów, spełniających jednocześnie w płaszczyźnie formalnej wymogi konwencji „pieśni metafizycznej”, jest wiersz XVII w *Setniku pierwszym*:

Szczęście z myślą niezgodne żalność we mnie mnoży,
Insze czyniąc, niżbym chciał, wszytek żywot trwoży
i znać mi dawa,
że nie tam stawa,
gdzie pragnie,
co wszystko stworzył –
Ten mnie nim zborzył,
bym snadnie

Warszawa 1993, s. 17; Cz. Hernas, *Polscy poeci metafizyczni (1580–1630)*, [w:] *Prace literackie*, t. X, Wrocław 1968, oraz idem, *Barok*, Warszawa 1980, s. 22–52.

⁶ Część z nich, w obrębie dwóch poetyckich *Setników rymów duchownych*, wyszczególnił sam Grabowiecki m.in. poprzez nadanie im osobnego tytułu obok tytułu numerycznego, stosowanego wobec całego zbioru.

zrozumiał, iż to tylko w moc podał człowieku,
 myśleć co chce, lecz wszytek skutek jego wieku
 w rękę Wszechmocnego; Ten rozdawa,
 jako chęć ku sobie w kim uznawa.
 Przetom ja żalości
 pełen jest za złości,
 sen mnie cieszy mało,
 a gdy słońce wstało,
 z frasunku śmierć nad żywot obieram,
 a – kłopotów pełen – każdy dzień umieram. (*Setnik... P*, XVII)⁷

Uwagę badacza literatury zwrócić musi przede wszystkim rymowanie bardzo krótkich wersów oraz wykorzystanie przez poetę strofy różnowersowej. Jest to przykład innowacyjnego wprowadzenia do wiersza stychicznego układu rozmiarów i rymów właściwych formom zwrotkowym. Grabowiecki „przekłada” strofę o bardzo skomplikowanej strukturze: *13a13a5b5b3c5x5x3c13d13d10b10b6e-6e6f6f12g12g* na potrzeby wiersza stychicznego (mamy w tym przypadku do czynienia z całkowicie odrębnym pod względem składniowym tokiem wypowiedzi)⁸ – jest to zjawisko charakterystyczne dla poezji końca XVI wieku, formalnie zbliżonej do poezji melicznej. Być może, jak sugeruje Lucylla Pszczołowska, na powstanie w pieśniarstwie katolickim strof długich i skomplikowanych mogło mieć wpływ pieśniarstwo protestanckie⁹. „Mnożenie spółbrzmień” oraz swoista skłonność Grabowieckiego do oddalania rymowych zakończeń pojawia się często u autorów „pieśni, tańców i padwanów” z początku XVII wieku¹⁰.

Innym przykładem utworu o proveniencji melicznej – „przechowującego” niejako w mniejszym lub większym stopniu formuły i schematy średniowieczne, zakodowane w poezji europejskiej oraz późniejsze wzorce liryki odrodzeniowej – jest wiersz LV w *Setniku rymów duchownych pierwszym*:

Podniószsy ręce, puść się na kolana,
 o mężu święty, o wybranych zborze,
 pomóż mi błagać niebieskiego Pana!

Wy, słońca wschodu i zachodne zorze,
 kraje z południa i północne z nimi,
 ratujcie, proszę, na Pana wszech dworze!

⁷ Wszystkie cytaty z *Rymów duchownych* za edycją: S. Grabowiecki, *Rymy duchowne*, wyd. K. Mrowcewicz, Warszawa 1996. Oznaczenia: *Setnik... P* to *Setnik rymów duchownych pierwszy*; *Setnik... W* – *Setnik rymów duchownych wtóry*.

⁸ Kwestie „przekładania” strofy różnowersowej na potrzeby wiersza stychicznego analizuje Lucylla Pszczołowska – por.: L. Pszczołowska, *Rym*, Wrocław 1972, s. 117–118.

⁹ Zob. L. Pszczołowska, *Wiersz*, [hasło słownikowe w:] *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze, renesans, barok*, pod red. T. Michałowskiej, Wrocław 1998, s. 1017.

¹⁰ Jak przypuszcza L. Pszczołowska, „gra” z rymem, zwielokrotnione spółbrzmienia i rymowanie krótkich wersów może być oznaką występowania rymu wewnętrznego pomiędzy członami jednego wersu. Por. L. Pszczołowska, op. cit., s. 116.

Bo wzruszon barzo podstępki brzydkimi,
chcąc się ich pomścić, w żal dni me obrócił,
oczy me zalał potoki gorzkimi. (*Setnik... P, LV*)

Utwór ten jest jedną z pierwszych prób przeniesienia na grunt polski formy madrygału. Rzeczą znaną pozostaje jednak fakt, że madrygał Grabowieckiego jest bardzo specyficzny i wyjątkowy. Jest to bowiem jeden z bardzo nielicznych utworów, który spełnia rygory wersyfikacyjne madrygału w polskiej literaturze wczesnobarokowej, jednocześnie przykład jednej z odmian madrygału – madrygału tercetowego. Była to odmiana charakterystyczna dla okresu, w którym w kręgu polskiej liryki pieśniowej (do której przecież madrygał przynależy) zachodziły procesy przemian analogiczne do przeobrażeń dokonujących się w liryce włoskiej (charakter ich jednak był mniejszy). Ich efektem było ukształtowanie się nowej postaci wiersza melicznego – nieskrępowanego metrum muzycznym, funkcjonującego w pewnym oderwaniu od wzorów pieśni tradycyjnej¹¹.

Sebastian Grabowiecki jako pierwszy wprowadził wzór madrygału tercetowego do literatury polskiej – zgodny z zasadami skodyfikowanymi przez G. G. Trissina. Madrygał taki – w okresie rozpadu jego klasycznej formy Petrarrowskiej – przybierał najczęściej formę pieśni tercetowej, niekoniecznie spełniającej wymogi recytatywu¹². Znamienne jest jednak dla Grabowieckiego to, iż nadał on madrygałowi charakter rozważań filozoficznych i religijnych – tym samym nawiązywał do tradycji madrygału duchowego (*madrigali spirituali*)¹³. Przykładem takiego utworu jest wiersz LXI w *Setniku pierwszym* – bardzo zresztą osobliwy, gdyż składa się z 6 strof 3-wersowych, ale w wariacie hejnałowym¹⁴:

Będąc wpośród wieku prawie,
dusza moja do mnie rzekła:
„Przyjdzie z żalów iść do piekła.

Nadzieja z serca uciekła,
łaski Bóg zapomniął w sobie,
a sna chce trapić i w grobie?
[...]

¹¹ Por. A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygały staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*, Wrocław 1978, s. 66.

¹² Por. ibidem, s. 66–67. O nowatorstwie Grabowieckiego w dziedzinie formowania nowej postaci wiersza melicznego świadczy również stosowanie przez niego w formie wiersza madrygałowego właśnie tercyny – strofy typowo niemelicznej, decydującej o „czytanym” charakterze takiej strofy i całej pieśni. Por. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Znaczenie i wartość form wierszowych w kontekście literackim epoki (Poezja polskiego baroku)*, „Pamiętnik Literacki” R. 60, 1969, z. 3, s. 207–210.

¹³ Por. A. Nowicka-Jeżowa, op. cit., s. 61.

¹⁴ Por. M. Hanusiewicz, *Świat podzielony. O poezji Sebastiana Grabowieckiego*, Lublin 1994, s. 133.

Wzgardzona z prośbą pokora,
jak lew kości pokruszył –
co mam rzec? – Pan się obruszył”. (*Setnik... P*, LXI)

Jak się wydaje, forma madrygałowa nie była obca poetom metafizycznym. Madrygał bowiem, obok hejnału, dумы, ronda, kurantu, alby, padwan czy „tańcu”, był niezwykle popularnym, zwłaszcza w nurcie poezji świeckiej, gatunkiem melicznym, szczególną odmianą pieśni. Za pośrednictwem środków muzycznego wyrazu, tak specyficznych dla madrygału, poeta metafizyczny mógł wyeksponować liryczne znamiona tekstu. Grabowiecki bardzo chętnie wykorzystywał również schemat madrygałowego monologu, w postaci zwrotu do duszy w kilku różnych utworach, nie będących madrygałami *sensu stricto* (elementy utworów miłosnych, jakim były madrygały, zaadaptowane zostały w nich na potrzeby wiersza religijnego). Formę pieśni tercetowej ma też ostatni wiersz w *Rymach duchownych*, dedykowany Piotrowi Myszkowskiemu (incipit: „Im pilniej patrzę w świat i jego strony”). Po tę formę literackiej wypowiedzi sięgał również Stanisław Grochowski – muzykolog odnajdują schematy madrygału wojennego przynajmniej w dwóch ostatnich pozycjach *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej* z 1588 roku¹⁵. Oto fragment jednego z nich:

Jeśli greccy Hektorowie,
Albo rzymscy Kamillowie,
Na wieczny czas już wyjęci
Od znikomej niepamięci –
I ty mężu doświadczony
Hetmanie polskiej korony,
Słynać będziesz przed inszymi,
Bohatyrymi słowiańskimi.
Za którego dzielną sprawą,
Zna tę fortunę łaskawą
Zygmunt król niezwyknięty,
Pod oziębłemi Tryony [...] (*Pieśń VI. Temuż*)¹⁶

Rozważając problem realizacji w poezji Grabowieckiego ideału *harmonia lyrica* oraz zgodności poszczególnych utworów z konwencją pieśni metafizycznej, nie można pominąć liryków opartych na strofie safickiej oraz wierszy, będących próbą poetyckiej kolędy.

¹⁵ Zob. S. Nieznanowski, *Madrygał*, [hasło słownikowe w:] *Słownik literatury staropolskiej*, op. cit., s. 506–507.

¹⁶ Korzystam z edycji: S. Grochowski, *Pieśni Kalliopy Słowieńskiej na zwycięstwo pod Byczyną w roku pańskim 1588*, [w:] S. Grochowski, *Poezye*, t. 1, wyd. K. J. Turowski, Kraków 1859.

Strofa saficka¹⁷ – z racji swych naturalnych cech melicznych – została w XVI wieku z wielkim sukcesem wprowadzona do literatury polskiej, co było zasługą Jana Kochanowskiego. Zgodnie z ówczesną konwencją, zwrotka saficka pojawiała się w utworach przeznaczonych do śpiewu i do lektury. Z wszelkich jej walorów skorzystał również Grabowiecki, poszerzając znacznie zakres jej stosowania. Znamionym tego przykładem jest liryk LX w *Setniku pierwszym*:

Do Ciebie dusza moja nadzieję wyniosła,
nie bojąc się zelżenia. Pośmiej złośliwego
niech jej nie tyka, Panie, gdyż wyroki wieczne
wiernym pociechę dają.

Niech obłudni żaloszną hańbę za cześć mają,
mnie Ty sam drogę ukaż i ścieżki bezpieczne,
prowadź sam, ucz woli Twej, boś Pan wieku mego,
ile ma pamięć zniosła. (*Setnik... P, LX*)

Wiersz ten jest bardzo ciekawą próbą zastosowania na gruncie polskim strofy safickiej o rymie lustrzanym. Grabowiecki wykorzystał jej „sarmacki” wariant, rezygnując z krótszego 7-zgłoskowego wersu jako refrenu, przy jednoczesnym wyeksponowaniu współbrzmień rymowych. Jest to wyraźne niewątpliwie eksperymentatorstwo poety, dowód jego poszukiwań formalno-składniowych¹⁸. Grabowiecki wykorzystał strofę saficką w regularnym jej kształcie w *Rymach* aż dziewięć razy.

Równie ciekawie dla badacza literatury, poszukującego związków tradycji i nowatorstwa w polskiej poezji potrydenckiej, przedstawia się wiersz XII w *Setniku rymów duchownych wtórym*. Znamienne jest to, że Grabowiecki wyposażył go w osobny tytuł¹⁹:

¹⁷Zob. H. Sądejowa, *Zarys metryki greckiej*, [w:] *Metryka grecka i łacińska*, pod red. M. Dłuskiej i W. Strzeleckiego, Wrocław 1959, s. 62–67.

¹⁸Sebastian Grabowiecki wprowadził do wiersza polskiego razem ponad 30 nowych form stroficznych, co stanowi piątą część całego zbioru *Rymów duchownych*. Razem poeta zastosował 49 rodzajów form stroficznych. Do tych najbardziej awangardowych zaliczyć można m.in. wiersz X w *Setniku pierwszym*, zbudowany z trzech strof 18-wersowych o różnej długości wersu, i wiersz LVI także w *Setniku pierwszym*, operujący niezwykle i wyrafinowaną przerzutnią oraz bardzo dużą rozpiętością pomiędzy rymowanymi wersami – na granicy wiersza rymowego i białego. Grabowiecki stosował tutaj z powodzeniem tzw. szyk niekonfiguracyjny: składniki konstrukcji składniowych wiersza rozdzielane były elementami w żaden sposób z nimi niezwiązanymi. Pozwalało to osiągać w materii wiersza wcześniej niespotykaną precyzję wypowiedzi. Por. L. Pszczołowska, *Rym*, s. 115–117; A. Litwornia, *Sebastian Grabowiecki. Zarys monograficzny*, Wrocław 1976, s. 154–156; M. Hanusiewicz, op. cit., s. 133–136; Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, op. cit., s. 201–202.

¹⁹Grabowiecki osobne tytuły nadał tylko wybranym, nielicznym utworom. Znamienne jest to, iż są to z reguły utwory o bardzo nowatorskiej jak na owe czasy strofice i strukturze, często dopiero po raz pierwszy w literaturze polskiej prezentowane. Tak jest między innymi w przypadku sonetów, poetyckich kołęd, tłumaczeń modlitw i aktów strzelistych z *Harfy duchowej* Marcina Laterny (1585).

Boże mój, o Boże mój, tożesz jest cierpliwy –
gdy Cię ja gniewam grzesząc, Tyś łaską chętniwy.

Boże mój, o Boże mój, tożesz dobrotliwy –
gdy śmierć prze złość szukam, Tyś zdrowie dać chętniwy.

Boże mój, Ojce łaski, cóż człowiek złośliwy
może-ć oddać za dzięki, gdyś tak lutościwy?

Twa dobroć niech Cię sławi, chwały Tobie wieczne
niech wszystkie dni me dają i siły serdeczne. (*Setnik... W, XII Octonarius*)

W literaturze przedmiotu można się zapoznać z dwiema, rozbieżnymi próbami interpretacji i odczytania tego utworu. Według Andrzeja Litwornia, wiersz *Octonarius* to odosobniony wariant oktawy (ściśle: hendekasyłabiczna oktawa). Natomiast Mirosława Hanusiewicz, opierając się na zapisie utworu w pierwodruku, dostrzega w nim znamiona rzadkiego dystychu²⁰. Jakkolwiek byśmy się do tego sporu odnieśli, nie ulega wątpliwości, że utwór ten ma w płaszczyźnie formalnej wiele wspólnego z pieśnią przeznaczoną do śpiewu (decyduje o tym chociażby względna prostota strofy, parzysta liczba wersów w strofie oraz charakterystyczne współbrzmienia rymowe – w układzie parzystym i „pomnożonym”). Oczywiście jednak musi być również fakt, że podobieństwa, występując razem z różnicami, nie mogą przesłaniać tych drugich. Często bowiem różnice, zarysowujące się w postaci zewnętrznych pozaliterackich determinant (np. cechy gatunkowe), mogą współistnieć z prawidłowościami wewnętrznymi (np. zgodnością treściową) – i na odwrót. Inny status poezji (pieśni) metafizycznej oraz jej funkcje w zmienionej przestrzeni kulturowej decydowały o jej kształcie co najmniej w takim samym stopniu, jak bezpośrednia jej zależność od wzorów tradycyjnych.

W przypadku Sebastiana Grabowieckiego zjawisko to daje się prześledzić na przykładzie kolędy poetyckiej. Utwory tego typu – dość nieliczne i nietypowe, jak na *Rymy duchowne* – wyróżniają się swą formą i zapewne, jak możemy domniemywać, proveniencją. I tak np. wiersz LXXXVI *Kolęda w Setniku pierwszym* to jeden z niewielu utworów, którego autorem był bezpośrednio Grabowiecki. Natomiast wiersz LXXXVII *Nowe lato* (również w tym samym *Setniku*) to parafraza modlitwy z *Harfy duchownej* Marcina Laterny²¹ – kolęda oparta w znacznej mierze na niespotykanym i zaskakującym koncepcie:

Dziecię się urodziło i Syn nam jest dany,
a więc nie Syn kowalów, jako był nazwany,
ale Syn rzemieślnika, co słońce z świtanem
stworzył, księżyc i gwiazdy swym upodobaniem.

²⁰ Por. A. Litwornia, op. cit., s. 154, oraz M. Hanusiewicz, op. cit., s. 133–134.

²¹ M. Laterna, *Harfa duchowna, to jest dziesięć rozdziałów i modlitw katolickich*, Kraków 1585.

On, chocia wszystkie insze czasy sam zgotował,
jednak ten dzień z osobna hojnie udarował.
Weselmy się z poskoki, gdyż go sam Pan sprawił,
nam dał wolność, szatana wszelkiej władzej zbawił.
[...]
Duch wieczny to sprawuje, Duch nieogarniony,
Duch Boży, władzy pełen, Duch niezwyciężony.
Weselmy się z poskoki, gdyż Pan ten dzień sprawił,
nam wolność dał, szatana wszelkiej władzej zbawił. (*Setnik... P, LXXXVI Kolęda*)

Obrzezują Twe święte, Panie, ciało,
by stąd ludzkiemu poddane się stało
zakonu, tegoż by wolą pełniło,
z posłuszeństwa się nigdzie nie chroniło.

Daj, Synu Boży, daj, o Synu wieczny,
mnie też obrzezać mój zbytek serdeczny,
serce z złych myśli, z spraw przemierzłych ciało,
by w Twym zakonie zawždy się dzierżało. (*Setnik... P, LXXXVII Nowe lato*)

Oba utwory wyróżnia podniosły charakter, łączący ton pochwalny z błagalnym i modlitewnym oraz nietypowa dla Grabowieckiego raczej pozytywna wymowa liryków, zwłaszcza *Kolędy*. Wiersz ten charakteryzuje się zastosowaniem swoistego refrenu – powtórzeniem dwóch ostatnich wersów w strofie drugiej i dziewiątej oraz bardzo rzadkim, jak na Grabowieckiego, tokiem przerzutniowym (z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia w przypadku omawianych wcześniej madrygałów duchowych). Natomiast 3-zwrotkowa kolęda poetycka *Nowe lato* jest zgrabnym tłumaczeniem modlitwy Laterny *Na dzień Nowego Lata* – przejętej z *Ascensiusa*²². Wyróżnia się w płaszczyźnie treściowej niezwykłym, niemal sensualistycznym konceptem, znamionującym użycie sztafażu metafizycznego. Grabowiecki również w tym utworze zastosował pomnożone współbrzmienia rymowe.

Analiza krótkiego wyboru wierszy Sebastiana Grabowieckiego pozwala, przynajmniej w przybliżonym zakresie, zrozumieć zjawisko tak charakterystyczne dla metafizycznej poezji potrydenckiej, jakim jest podporządkowanie „rymu duchownego” konwencji pieśniowej w płaszczyźnie formalnej. Zjawiskiem nie mniej ważnym dla poezji tego okresu – i poezji właśnie tego rodzaju, co chciałbym wyraźnie podkreślić – było podporządkowywanie utworów konwencji pieśniowej, ale na płaszczyźnie ideowej. Proces ten polegał na intencjonalnym i świadomym nadawaniu utworom o różnej proveniencji charakteru melicznego. Istotną rolę odgrywały tutaj wszelkie zabiegi artystyczne, pozwalające różnym tekstom „metafizycznym” funkcjonować jako regularne pieśni

²² *Ascensius* to pseudonim Jodoka Badiusa (1464–1534), biografy Tomasza à Kempis, znanego w Europie humanisty i filologa. Por. A. Litwornia, op. cit., s. 132–133.

religijne, co prowadziło do respektowania odrębności wypowiedzi poetyckiej i formy muzycznej oraz wprowadzania do konstrukcji poetyckiej paralelnych elementów muzycznych. Oczywiście samo wykrycie tychże artystycznych i poetyckich działań, zwłaszcza w odniesieniu do poezji metafizycznej, jest trudne. Często możemy mieć w tym wypadku do czynienia jedynie z naszym odczuciem, brakuje nam bowiem wyraźniejszych w tym względzie sygnałów odautorskich. Muzyczność poezji metafizycznej jest niewątpliwie trudna do zweryfikowana, mam nadzieję jednak, że trudność i waga tego problemu nie przeszkodzi mi zaprezentować kilku, jak sądzę, bardzo znamienitych przykładów właśnie takiego podejścia poety do tekstu – nadaniu mu innej funkcji, niż miał pierwotnie.

Przykładem utworów, przekraczających w danych warunkach ustabilizowane ramy wypowiedzi lirycznej, czyli mimo swej przynależności genetycznej realizujące się w innym systemie literatury, są liczne metafizyczne kolędy i pastorałki, zawarte w *Wirydarzu* Stanisława Grochowskiego. Najgłośniejsze dzieło Grochowskiego – poemat *Wirydarz abo Kwiatki rymów duchownych o dziecięciu Panu Jezusie*²³, opublikowany w Krakowie w 1607 roku – jest swobodnym przekładem pierwszej księgi (zatytułowanej *De Puero Iesu*) łacińskiego dzieła niemieckiego jezuita Jakuba Pontana *Floridorum libri octo* (1595).

O szczególnych cechach *Kwiatków* Grochowskiego decyduje translatorskie podejście poety do dzieła oryginalnego. Grochowski przejmując wiele elementów pierwowzoru, niektóre jednak tylko sygnalizując lub zupełnie pomijając. Polski przekład pozbawiony jest sensualistycznej dosłowności, unika poetyckiej swobody w przedstawianiu scen z zabawy Dzieciątka, jego pielęgnacji i adoracji, które cechują *Floridorum* Pontana. Niewątpliwie jednak poemat ten jest w literaturze polskiej czymś nowym. Grochowski usprawiedliwił się niejako we wstępie do *Wirydarza* z zastosowanej strategii parafrazy i translacji, unikając zarzutu swobody i fantazji poetyckiej, które w epoce kontrreformacji mogły być mylnie odczytane. Poeta zatem jedynie przedstawia w poezji to, co być mogło:

[...] co się tycze narodzenia Jego i dzieciństwa, ponieważ to Dziecię dziecięciem swych czasów się urodziło i Matka Jego własną matką jest i była, tedy cokolwiek się pisze o P[anu] Jezusie jako o dziecięciu, a o Pannie jako o matce, kto by się chciał tym obrażać, pierwej niechaj i najlepszemu malarzowi ma za złe, który przy tym Dziecięciu służące, albo one króle z upominkami [...] pokazuje [...] toć i mnie nie masz się dziwować, gdy takie rzeczy nie tylko podobne do wiary, ale owszem, rzeczywiste w swych wierszach [...] kładę²⁴.

Komentarz odautorski w przypadku *Wirydarza* jest szczególnie ważny, pozwala bowiem zrozumieć ideowe przesłanie samego dzieła – tym samym złożony

²³ Korzystam z edycji: S. Grochowski, *Wirydarz abo Kwiatki rymów duchownych o dziecięciu Panu Jezusie*, wyd. J. Dąbkowska, Warszawa 1997.

²⁴ Zob. *Autor czytelnikowi na przestroge*, [w:] S. Grochowski, op. cit., s. 42–43.

proces recepcji poematu, który doprowadził do tego, iż niektóre liryki, nieprzeznaczone do śpiewu, funkcjonować poczęły w tradycji i odbiorze jako regularne pieśni. *Wirydarz* wypełnił niejako lukę w literaturze – był odpowiedzią na zapotrzebowanie odbiorców na tekst o charakterze pieśniowym pastorałkowym i kolędowym. W *Kwiatkach rymów duchownych* takim właśnie reprezentatywnym tekstem jest z pewnością wiersz *XII. Niebo i ziemia, i wszystko stworzenie*:

Coś wszystko stworzył w przedziwnym porządku,
sam się dziś stwarzasz, będąc od początku.
Któryś zawsze był, teraz być poczynasz,
między stworzenie liczyć się zaczynasz.
Kto, Panie, może pojąć takie dziwy?
jesteś i człowiek, i Bóg nasz prawdziwy. (*Wirydarz* [2] <XII>)

Wiersz ten tworzył paralelną całość z wierszem *IX. Człowiek pospolity*:

Przedwieczny Synu, cne ojcowskie Plemię,
któryś człowiekiem zjawił się na ziemię,
w naturze ludzkiej, Boże niezmierzony,
bądź pozdrowiony.

Do Twych się jasłek dziecięcych ciśniemy,
na ziemię padszy, ręcę podnosimy,
z pokornymi Cię wzywamy prośbami,
czyń łaskę z nami. (*Wirydarz* [2] IX)

Oba utwory zostały połączone i przechowały się w tradycji jako jedna pieśń *Coś wszystko stworzył*. Co ciekawe, jest to jedyny przykład renesansowej kolędy sielankowej, żywej i zakorzenionej w tradycji kolędowej. Wers 11-zgłoskowy rozbity został w niektórych wariantach graficznych na wersy 6- i 5-zgłoskowe. W takiej postaci wiersz ten zapisany został m.in. w kantyczce Chybińskiego z przełomu XVII i XVIII wieku²⁵, *Kantyczkach karmelitańskich*²⁶ oraz *Pastorałkach i kolędach* Mioduszeńskiego z 1883 roku²⁷.

Równie ciekawie przedstawia się wiersz *IV. Osieł z wolem*, którego notabene nie ma u Pontana. Jest to zatem oryginalny utwór Grochowskiego, opierający się w znacznej mierze na przekazach apokryficznych, opowiadających o adoracji Jezusa w żłóbku oraz motywach znanych w średniowiecznych pieśniach kolędowych. Wiersz ten wyróżnia się ciekawą poetyką, zbliżoną do konwencji

²⁵ Zob. M. Bokszczanin, *Kolęda*, [hasło słownikowe w:] *Słownik literatury staropolskiej*, op. cit., s. 372.

²⁶ Pieśń 270, [w:] *Kantyczki karmelitańskie*, wyd. B. Krzyżaniak, Kraków 1980, s. 270.

²⁷ Pieśń 28, [w:] *Pastorałki i kolędy czyli piosnki wesole ludu...*, wyd. M. Mioduszeński, Kraków 1883, s. 51–52. Zob. również: J. Dąbkowska, *Objaśnienia*, [w:] S. Grochowski, op. cit., s. 92–93.

franciszkańskich jasełek²⁸, wpisując się tym samym w koncepcję całego poematu, jaką przedstawił Grochowski we wstępie do swojego dzieła:

Wa nie umiewa oracyj,
przed Dziecięciem klęczwa raczej,
a siana z obroku swego
pozwolwa pod boczek Jego,
parą Go swą zagrzewając,
to, co możewa, działając. (*Wirydarz* [2] IV)

Obok kolęd i pastorałek Grochowski zamieścił w *Wirydarzu* – częściowo opierając się na wzorze łacińskim – drobne utwory liryczne o charakterze kołysanki poetyckiej. Cechą zasadniczą takich utworów była względna prostota strof, krótkie wersy, bezpośrednie apostrofy do Boga-Dzieciątka oraz – co jest cechą znaną całego *Wirydarza* – liczne deminutywa. Grochowski rezygnował jednak w takich utworach z refrenu:

Dzieciąteczko noworodne,
skąd wezmę pieśni tak godne,
co by uszy Twe lubiły
albo Cię w płaczu tuliły?
Przychodź, senku, przydź do cnego
Syna Króla niebieskiego.
Oto płacze, oto kwili,
a płacząc serce me dzieli.
Senku, ludzie pokojący,
przychodź do Dziecięcia rączy.
Zawrzy sam oczenki małe,
często czujne, rzadko spałe. (*Wirydarz* [9] *Kołyski dziecięce* I)

Były to z reguły utwory poetyckie, z zamierzenia autorskiego przeznaczone do czytania, w warstwie jednak ideowej realizujące się w postaci różnorodnych gatunków: jako pieśń podniosła, nawiązująca do hymnu (*laudes* i *canticum*), drobna pieśń (*lyrica*), kołysanka, żal (*naenia*), dialog poetycki oraz *consolationes*²⁹. Ta duża gatunkowa różnorodność, kontrastująca z jednolitym tematem poematu o Dzieciątku oraz stosunkową niedużą liczbą formatów stroficznych (w porównaniu z Grabowieckim), czyni z *Wirydarza* ciekawy przykład realizacji metafizycznego ideału „jedności w wielości”. Poemat Grochowskiego to zresztą – co należy podkreślić – również jedyny przykład kolęd sielankowych w literaturze polskiej – poetyckich owoców renesansu, łączących w jakieś

²⁸ Zob. ibidem, s. 90.

²⁹ O klasyfikacji gatunków poetyckich zaliczanych do poezji lirycznej na przełomie XVI i XVII wieku zob.: T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 114–119 oraz 157–193.

mierze tradycję kołędy średniowiecznej, obrzędowej, z odrodzeniową poezją liryczną, oswobodzoną z ram tekstu obrzędowego. Jak zauważa Czesław Hernas, „tłumacząc Jakuba Pontanusa dał Grochowski polskiej literaturze współczesny wzór stylu słodkiego i wytwornego. Sam jednak nie zatrzymał się przy żadnej możliwości stylistycznej na stałe”³⁰.

Podobne realizacje tekstu poetyckiego – w płaszczyźnie ideowej zbliżonego do konwencji pieśniowej – odnaleźć można w poemacie alegorycznym Kaspra Twardowskiego *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*³¹, opublikowanym w Krakowie w 1618 roku. Kasper Twardowski to najmłodszy przedstawiciel polskiego pokolenia „metafizyków”, tworzący w zmienionej przestrzeni kulturowej, jednakże w jego twórczości nie zamilkły echa czasów potrydenckich.

Poezja Twardowskiego ma bowiem co najmniej dwa oblicza: z jednej strony wyrasta z ducha kontrreformacji, przyjmując często postać, jak można by ją określić, bardziej spetryfikowaną niż poezja Grabowieckiego i Grochowskiego. Mniej stosunkowo jest w niej poszukiwań, dylematów, rozterek. Nie brakuje jednak w niej też pytań, analiz i refleksji, ale trochę innego typu, na innym podłożu formułowanych. I to jest to drugie oblicze tej poezji. Jak słusznie zauważa Ryszard Montusiewicz, „twórczość Twardowskiego rozwija się w stałym napięciu autorskiej świadomości i wobec otwartości pytań dotyczących imponderabiliów warsztatu pisarskiego: tematu, języka, gatunku. Pytanie o miarę i drogę poetycką autor stawia niejednokrotnie, a każde doświadczenie poetyckie czyni punktem wyjścia na nowo podejmowanego dyskursu”³².

Być może właśnie tym powinniśmy tłumaczyć artystyczny zabieg (prawie eksperyment), jakiego dokonał Twardowski w *Łodzi młodzi*. Zaadaptował on bowiem formę wiersza stychicznego³³ na potrzeby pieśni metafizycznej. Sześć takich pieśni zostało poddanych swoistemu zabiegowi dostosowania ich do formy melicznej. Każda z nich została wydzielona z całości tekstu poematu tytułem i łacińskim mottem, a ich meliczność poeta starał się oddać poprzez powtarzany na początku i końcu refren (dwuwersowy). Nie wyróżnia ich co prawda miara wierszowa (11-zgłoskowiec³⁴), ale ich odrębna rola w tekście jest zauważalna:

³⁰ Cz. Hernas, op. cit., s. 44.

³¹ Korzystam z edycji: K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawałności do brzegu płynąca*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 1998.

³² R. Montusiewicz, *Kaspra Twardowskiego debiuty i kontynuacje. Próba opisu twórczości*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, pod red. B. Otwinowskiej, J. Pelca, Wrocław 1984, s. 216

³³ Jest to już bardzo dojrzała postać wiersza stychicznego, wykorzystująca rymy parzyste o pogłębionej i ujednoliconej przestrzeni rymowej. O problemie ewolucji i kształtowania się dokładnego rymu w wierszu polskim w XVI wieku zob.: J. Woronczak, *Elementy średniowieczne w wersyfikacji polskiej XVI wieku i ich przemiany*, [w:] *Z polskich studiów slawistycznych*, t. II, Warszawa 1958, s. 257–265.

³⁴ Kasper Twardowski, stosując 11-zgłoskowiec, o rozmiarze średniówkowym 5+6, szedł niejako z duchem czasu – przełom XVI i XVII wieku to bowiem początek wielkiej popularności

Ucieszna młodzi, nie ufaj młodości
i w marnej nie kładź nadzieje gładkości:
kwiat, który kwitnął za porannej rosy,
upadł wieczorem od hartownej kosi.
Tak twoją młodość, co to rzкомо kwitnie,
prędzej, niż mniemasz, ostra kosa przytnie.
Żyj skromnie – radzę, radzę – żyj cnotliwie,
weźmiesz nagrodę, a weźmiesz prawdziwie.
(*Pieśń pierwsza*, w. 329–336)

Ucieszna młodzi, póki czas swobodny,
póki Zefirus powiewa łagodny,
uważ co prędzej, jakie twoje sprawy,
jeśli lat twoich godne są zabawy:
[...]
Póki czas kwitnie, moja piękna młodzi,
uwodź twoją Łódź z nieszczęsnej powodzi,
bo twoje lata, lata niewściągnione,
leczą zły żądzę kosą powątlone.
Uwodź ją, proszę, a uwodź koniecznie,
boć jej zapewne przyjdzie zginąć wiecznie.
(*Pieśń wtóra*, w. 337–340; 347–352)

Ucieszna młodzi, złam w czas złe nałogi,
a z złamaniem ich nie wdaj się w odłogi.
Kto dziś ma trudność przełamać swawolą,
ten co dzień w większą wdaje się niewolą
[...]
Ucieszna młodzi, łam w czas złe nałogi,
a z złamaniem ich nie wdaj się w odłogi.
(*Pieśń trzecia*, w. 353–356; 373–374)

Ucieszna młodzi, chroń się próżnowania,
chcesz-li ujść serca twego uwikłania
[...]
Kwiat twych lat więdnie, a czas darmo płynie,
hańba, nie honor, pewnie cię nie minie:
nakład daremny, nadzieja do tego
tych płonna, zguba i ciebie samego
[...]
Ucieszna młodzi, strzeż się próżnowania,
chce<sz-li> ujść serca twego uwikłania.
(*Pieśń czwarta*, w. 375–376; 383–386;
389–390)

Ucieszna młodzi, sumnienia całości
strzeż jak najlepiej, nie dufaj krewkości.
Łódź twa niech mija, jak najdalej może,
Syrtes z Charybdy. Bóg ci dopomoże!
[...]
Wespół Ulissa naśladow samogo:
przywiąż się mocno do masztu świętego,
na którym Pan twój krwią drogą skropiony,
tobie chcąc pomóc, wisi rozciągniony.
[...]
Ucieszna młodzi, sumnienia całości
strzeż jak najlepiej, nie dufaj krewkości.
(*Pieśń piąta*, w. 391–394; 411–414; 417–418)

Ucieszna młodzi, nie patrz, gdzie ich wiele,
tropami wielu nie postępuj śmieie.
[...]
Ty z Herkulesem młodym uważ śmieie,
gdzie lepsza droga, nie patrz, gdzie ich wiele,
złośliwym głosom abyś postępował,
w ich kompaniją abyś się gotował.
[...]
Ucieszna młodzi, nie patrz, gdzie ich wiele,
tropami wielu nie postępują śmieie.
(*Pieśń szósta*, w. 419–420; 435–438; 447–448)

Na szczególną naszą uwagę zasługuje *Pieśń pierwsza*. Jest to bowiem jeden z nielicznych fragmentów *Łodzi młodzi*, który w zmienionej nieco postaci funkcjonował w tradycji pieśniowej jako anonimowa pieśń *Ad iuventutem*. Siedem wersów tej *Pieśni* wraz z łacińskim mottem zostało zapisanych

tej właśnie miary wierszowej, występującej niemal w każdych gatunkach, zwłaszcza narracyjnych i opisowych. Duży wpływ literatury włoskiej (*Jerozolima wyzwolona* T. Tassa) już wkrótce związał 11-zgłoskowiec genetycznie z oktawą, również z powodzeniem wykorzystywanej przez Twardowskiego (poemat *Pochodnia miłości Bożej z pięcią strzał ognistych*, 1628). Por. Z. Kopczyńska, L. Pszczółowska, op. cit., s. 203–204.

w rękopiśmiennym kancjonale katolickim z XVII wieku³⁵. Podobny los spotkał jeszcze kilka utworów Twardowskiego – zwłaszcza te nawiązujące w treści do obrzędów ludowych i tradycji Bożego Narodzenia. Tak było m.in. z tekstem kolęd *Kolebka Jezusowa*³⁶ z 1630 roku, opowiadających ośmiozgłoskowym wierszem trocheicznym historii o szopce betlejemskiej, żłóbku, matczynej opiece i trosce, wzbogacone (co jest znamienne już dla baroku) realiami polskimi. *Kolebka Jezusowa* przechowała się w tradycji już jako tekst anonimowy³⁷.

W poemacie *Łódź młodzi* wszystkie te pieśni odgrywają podwójną rolę. Są z jednej strony ekwiwalentem pieśni pobożnej i emblematu religijnego, z drugiej strony pozwalają poecie, skupionemu na poetyckim rachunku sumienia i rozliczeniu z przeszłością, zastosować się w otwarty sposób do postulatu jezuickiego – „[...] by – podobnie jak w obrzędowości protestanckiej – nowa pieśń religijna towarzyszyła wiernym nie tylko przy okazji uroczystej mszy, ale także w ich codziennych obowiązkach”³⁸. Włączone w tok poematu pieśni są więc wyraźnym sygnałem odautorskim, „pedagogicznym” i umoralniającym bezpośrednim zwrotem poety do odbiorcy. Jeśli więc Grabowiecki w swej poezji nie dawał konkretnych odpowiedzi na najbardziej nurtujące pytania, tak Kasper Twardowski operuje raczej gotową odpowiedzią, oczyszczoną z wątpliwości – jest w tym względzie niejako bogatszy o doświadczenia religijno-egzystencjalne pierwszego pokolenia potrydenckiego – ale czy z tego w pełni korzysta, to już inna kwestia.

Analizując pieśni metafizyczne, które w różnym zakresie, wymiarze i płaszczyźnie realizowały postulat pieśniowy, nie można pominąć tych utworów metafizycznych, które są bezpośrednimi tłumaczeniami i parafrazami oryginalnych pieśni religijnych, głęboko zakorzenionych w tradycji, związanych ściśle z obrzędem, funkcjonujących zawsze jako tekst i muzyka. Największą wartość dla badacza literatury mają w tym względzie dwa zbiory tłumaczeń i parafraz Stanisława Grochowskiego: *Himny, prozy i cantica kościelne*, wydane w Krakowie w 1599 roku oraz zbiór *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne i nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne*, opublikowane w Krakowie w 1606 roku. Zbiór tłumaczeń *Himny, prozy i cantica kościelne* był pierwszym tak obszernym i pełnym tłumaczeniem polskim pieśni łacińskiego brewiarza i mszału. Utwory w nim zamieszczone są ciekawym przykładem stosowania „metafizycznej” strategii translatorskiej.

Parafrazy tekstów biblijnych i modlitw odznaczają się najczęściej w poezji metafizycznej daleko posuniętą „interwencją” tłumacza w tekst oryginalny.

³⁵ Zob. R.M. Grześkowiak, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] K. Twardowski, *Łódź młodzi z nawalności do brzegu płynąca*, op. cit., s. 15.

³⁶ Zob. Cz. Hernas, op. cit., s. 52.

³⁷ Zob. M. Bokszczanin, *Kolęda*, op. cit., s. 373.

³⁸ R. M. Grześkowiak, op. cit., s. 15.

Natomiast tok, wers, metrum tekstu oryginalnego starali się metafizycy oddać jak najdokładniej. Wzory tradycyjnych wierszy (w przypadku Grochowskiego zwłaszcza hymnu) były pilnie „kopiowane”, choć i w tym względzie „metafizycy” nie poprzestawali na bezpośrednim tłumaczeniu, posiłkując się licznymi elementami „metafizycznymi”: wzbogacając teksty dawne i „starożytne” peryfrazą, rozbudowanym porównaniem, figurą etymologiczną³⁹, hiperbolą, mitologizmami⁴⁰.

Problem ten jest szczególnie dobrze widoczny na przykładzie tłumaczeń hymnów tradycyjnych, bardzo popularnych w liturgice katolickiej, jakich dokonał Stanisław Grochowski w zbiorze *Himny, prozy i cantica kościelne*⁴¹. I tak na przykład hymn procesyjny *Gloria, laus et honor Tibi sit Rex Christe redemptor*, biskupa karolińskiego Teodulfa z Orleanu⁴², znany w Polsce z XVI-wiecznych przekładów, w tłumaczeniu Grochowskiego zapisany został w postaci 12-wersowej strofy o różnej długości wersu i, jak oryginał, nie zawiera doksologii. Hymn św. Ambrożego *Aeterne rerum conditor*⁴³, przypisany przez poetę św. Grzegorzowi z Nazjanzu, przetłumaczony został w postaci 9 strof 8-zgłoskowych, o rymie parzystym, gdzie ostatnia strofa zawiera doksologię. Archaiczny, anonimowy hymn chrześcijański *Te Deum laudamus* (jeden z nielicznych hymnów z grupy tekstów nazywanych *psalmi idiotici*, zachowanych i żywych w tradycji)⁴⁴ w przekładzie Grochowskiego ma postać podniosłych 24, 13-zgłoskowych strof o rymie parzystym. I w tym też przypadku poeta metafizyczny bliższy jest mimo wszystko tradycji niż nowatorstwa. Z reguły bowiem Grochowski stara się zachować w swych tłumaczeniach wiele elementów z łacińskich oryginałów. Zdarzają się mu jednak pewne w tym względzie odstępstwa, czego dobrym przykładem jest m.in. tłumaczenie hym-

³⁹ Figura etymologiczna była stosowana w poezji barokowej w odmienny sposób niż w średniowieczu i renesansie. Pokrewieństwo etymologiczne szło teraz w parze częściej z odrębnością semantyczną niż z rzeczywistą bliskością. Por. L. Pszczołowska, *Z obserwacji nad strukturą brzmieniową poezji staropolskiej*, „Pamiętnik Literacki” R. 65, 1974, z. 3, 152.

⁴⁰ Problem ten omawia W. Weintraub, zwracając uwagę, że ambicją poety barokowego było przejmowanie wszelkich tradycyjnych elementów treściowych i stylowych, jednakże z równoczesnym wprowadzaniem elementów nieoczekiwanych, innowacyjnych, słownej i formalnej niespodzianki. Por.: W. Weintraub, *O niektórych problemach polskiego baroku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 5, s. 14. Bardzo ważną rzecz zauważa również Mieczysław Brahmer. Mikołaj Sęp Szarzyński i Sebastian Grabowiecki wprowadzając do literatury formę w pełni wykształconego i dojrzałego sonetu, nadali mu od razu postać „rymu duchownego”. Był to z pewnością dowód świadomej i odpowiedzialnej recepcji wzorów romańskich – zjawisko zresztą charakterystyczne dla wszystkich poetów metafizycznych doby potrydenckiej. Por. M. Brahmer, *O niektórych powinowactwach romańskich literatury staropolskiej*, [w:] *Literatura staropolska i jej związki europejskie*, pod red. J. Pelca, Warszawa 1973, s. 11.

⁴¹ Korzystam z edycji: S. Grochowski, *Himny, prozy i cantica kościelne...*, Kraków 1599.

⁴² Zob. T. Michałowska, *Średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 217–224, 341–345, 364, 370–371.

⁴³ Zob. ibidem, s. 215–217.

⁴⁴ Zob. ibidem, s. 215 i nn.

nu Wincentego z Kielczy *Gaude mater Polonia*⁴⁵, wzbogacone „metafizycznymi” elementami, np. rozbudowaną peryfrazą (w głównej mierze był to wyraz tendencji wówczas panującej, o której była już mowa). Uwagę zwracają już choćby dwie pierwsze strofy utworu:

Cna Matko polskiej korony
Tryumfuj dnia dzisiejszego,
Wzbudź swoje zimny Tryony
Na chwałę Boga żywego.
Którego to dar i sprawa
Znaczna pod Akwilonami,
Że biskupa Stanisława
Dziwnemi wsławił cudami.

Grochowski posłużył się w tym przypadku strofą 4-wierszową, o wersie 8-zgłoskowym i rymie w układzie abab.

W kontekście naszych rozważań o związkach pieśni metafizycznej z muzyką i tradycją epok poprzednich, niezwykle ważne wydają się słowa Grochowskiego, zamieszczone we wstępie do zbioru *Himnów*. Jest to zarazem wykład swoistego programu translatorskiego oraz informacja o ideowym przeznaczeniu dzieła, pomyślanego jako śpiewnik:

[...] to przełożenie moje nie tylko sens albo własną ich rzecz, ile mogło być, wyraziło, ale nadto każdy wiersz polski z łacińskim wierszem liczbą sylab zgadza się. A to dla tego, abyś też i nótą kościelną dawną, którą zechcesz himnę mógł śpiewać. Jedną wprawdzie *Te Deum laudamus* himna takiego przełożenia uchybić musiała, bo też tę podobno samę Ojcowie święci co ją złożyli, tak prosto, zaniechawszy wiersza i zwyczajnej poetom mowy, chcieli odprawić ku samej chwale bożej, którą tam dziwnie śpiewają, serca swe obróciwszy⁴⁶.

Podobny charakter mają tłumaczenia pieśni zamieszczone w zbiorze *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne*. O przeznaczeniu tego zbioru polskich tłumaczeń bezpośrednio do śpiewu świadczy opatrzenie tego niewielkiego tomiku „notami nowymi i z tabulaturą na lutnię Diomedesa Catona”⁴⁷. Diomedes Caton był włoskim lutnistą i kompozytorem, od 1600 roku nadwornym lutnistą Zygmunta III Wazy. Skomponował on na potrzeby *Rytmów* muzykę na czterogłosowy chór mieszany z towarzyszeniem lutni, zastępującą wielogłos⁴⁸. Na szczególną naszą uwagę może zasługiwać tłumaczenie pieśni *Ave maris stella*⁴⁹ – swoista poetycka odpowiedź potrydenckiego poety na zapotrzebowanie odbiorców w do-

⁴⁵ Zob. ibidem, s. 167; 213; 218–220.

⁴⁶ *Autor czytelnikowi*, [w:] S. Grochowski, *Himny, prozy, i cantica...*, op. cit., s. VI.

⁴⁷ M. Korolko, *Wstęp*, [w:] S. Grochowski, *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne i nabożeństwem swym a starodawnością dosyć wdzięczne*, Warszawa 1976, s. 1.

⁴⁸ Por. ibidem.

⁴⁹ T. Michałowska, *Średniowiecze*, s. 350–351, 364 i n., 638.

bie rozwijającego się wówczas kultu maryjnego. Hymn ten odegrał w tradycji i obrzędowości katolickiej dużą rolę, pozostając żywy aż po dzień dzisiejszy. Tłumaczenie Grochowskiego było jednym z pierwszych drukowanych w Polsce śpiewników maryjnych. Oto fragment tego ważnego dla naszych rozważań utworu:

Witaj gwiazdo morska
Wielka matko Boska
Wieczna Panno, przez cię
Szczęsne w niebo wejście.
Pomniąc któreś słowa
Rzekł Anioł: Bądź zdrowa
Zdarz nam pokóy prawy
Mieniać imie Jawy⁵⁰.

Podsumowując przedstawione analizy utworów metafizyczny, dokonywane pod kątem zbadania problemu współlistnienia w polskiej poezji metafizycznej tradycji i nowatorstwa, współzależności tekstu i melodii, można by kwestie tę sprowadzić do naczelnego problemu – realizacji w utworach z przełomu XVI i XVII wieku ideału *harmonia lyrica*.

Zrozumienie, czym była *harmonia lyrica*, daje możliwość odpowiedzi na bardzo trudne, ale zasadnicze pytanie: czym był problem symbiozy muzyki i słowa w tym konkretnym modelu poezji, zgodność ekspresji i perswazyjności, melodii i rytmu: na płaszczyźnie słowa i formy.

Polska poezja metafizyczna bowiem – o czym nie należy zapominać – była przede wszystkim niewątpliwym fenomenem w dziejach polskiej pieśni religijnej, następnym ogniwem jej rozwoju. Ideał *harmonia lyrica* realizował się w wielu różnych utworach – najobszerniejsza grupa takich utworów miała postać osobistej medytacji, której zindywidualizowany „uczestnik” (*homo meditans*) miał możliwość „przeżycia” modlitwy, bezpośredniego kontaktu z jej adresatem – Bogiem (poprzez doświadczenie *sacrum*)⁵¹. Znamienny jest jednak fakt, że sztuka medytacji, będąc główną strategią metafizycznej wypowiedzi, nie musi uosabiać się w postaci wierszowanych medytacji w ścisłym tego słowa znaczeniu. Staje się ona wówczas czynnikiem integrującym i koncentrującym całość materiału wyobraźniowego, staje się, innymi słowy, elementem artystycznego „uprawomocnienia” refleksji poetyckiej⁵². W przypadku interesującej nas poezji metafizycznej okresu potrydenckiego

⁵⁰ S. Grochowski, *Rytmy łacińskie dziwnie sztuczne*, s. 8.

⁵¹ „Przeżycie” osobiste modlitwy jest równoczesnym przekroczeniem jej ram. Modlitwa poetycka przestaje wówczas funkcjonować, opierając się na tylko zwykłych formach „zwrotu i prośby”, staje się bezpośrednią rozmową: „*Colloquium* to zwięźcenie medytacji, potwierdzenie odnalezienia samego siebie wobec Boga”. Por. M. Hanusiewicz, op. cit., s. 114.

⁵² Por. ibidem, s. 121.

najpełniej daje się to zauważyć w utworach najbliższych formy tradycyjnej pieśni – o znacznych „ambicjach” melicznych. Pieśni te funkcjonowały najczęściej w kulturze „lektury”, przybierając postać metafizycznej pieśni czytanej, „myślnego metafizycznego śpiewania”. *Harmonia lyrica* jest, co prawda, ideałem barokowym (czy też porenansowym), ale niezmiernie wiele łączy ją z tradycją średniowiecza i renesansu. Wpisuje się ona tym samym w uniwersalną tendencję całej epoki *posttridentinum* – jest „zerwaniem” z przeszłością poprzez „odnowienie” i zaadaptowanie najbardziej wartościowych jej składników.

Być może harmonię poetycką powinniśmy rozpatrywać również jako swoisty proces „krystalizowania się” poetyki i retoryki barokowej, jako poetyki i poezji *in statu nascendi*. Pieśń metafizyczna byłaby więc znakiem baroku, wykazującym *iunctim* z jego wrażliwością, namiętnościami i „poznawczym” dynamizmem – nie tracąc przy tym głęboko zakorzenionych i utrwalonych związków z tradycją epok poprzednich⁵³.

Co prawda, ani średniowiecze, ani też renesans nie odrodziły się w epoce *posttridentinum* w sposób bezpośredni i jednoznaczny, zbyt wolny był bowiem przepływ idei. Jak podkreśla ten fakt Jan Błoński: „To, co łączyło ludzi renesansu z przeszłością, było równie silne, jeśli nie silniejsze, od nowości, które głosili. Myśl obu epok skupiała się koło religii i antyku [...] Średniowiecze nie musiało więc «zmarłychwstawać» w baroku: ono i w renesansie tkwiło, chociaż przemienione”⁵⁴. Przemiany w świadomości, narodziny baroku, nowy wzór humanizmu, odejście od renesansowej *dignitas humana* – te wszystkie zjawiska znalazły swe odbicie w poezji metafizycznej okresu potrydenckiego.

Sebastian Grabowiecki, Stanisław Grochowski i Kasper Twardowski – przedstawiciele pierwszego pokolenia poetów potrydenckich, poetów polskiego baroku – rozwinęli niemalże do granic słownej „doskonałości” taki właśnie interesujący nas rodzaj pieśni religijnej, pieśni czerpiącej wiele zarazem ze wzorów pieśni średniowiecznej, operującej poetyką osobistej pieśni „do czytania” oraz indywidualnej modlitwy „myślniej”. Pieśni tego rodzaju nie były bynajmniej grupą jednorodnych utworów, stanowiły swoisty konglomerat tekstów o różnorodnej przynależności gatunkowej, operujących niespotykanymi wcześniej formami wierszowymi, spełniającymi nowatorskie funkcje. Metafizyczna pieśń religijna była owocem przemian, jakie zachodziły w łonie poezji religijnej przełomu wieków oraz realizacji wskazań Soboru Trydenckiego, zmierzających

⁵³ Kolejnym etapem w kształtowaniu się nowego wzorca poezji – już w pełni barokowego – była poezja realizowana w estetyce cudowności, poezja-gra, poezja-zabawa. Tak rozumiał już nową poezję Sarbiewski – właśnie w kontekście estetyki cudowności, gdzie cudowność jest pochodną zabawy literackiej, a pointa ekwiwalentem procesu myślowego. Por. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, op. cit., s. 122.

⁵⁴ J. Błoński, *Mikołaj Sęp Szarzyński a początki polskiego baroku*, Kraków 2001, s. 197.

do odnowienia życia duchowego⁵⁵. Najistotniejszą kwestią w tym względzie stał się problem przywrócenia właściwego statusu słowu – obdarzenie słowa na powrót znaczeniem i mocą „sakralną”. W epoce potrydenckiej podjęto niejako na nowo wysiłek skierowany na podkreślenie wpływu estetycznych i dźwiękowych aspektów słowa na kształtowanie w odbiorcach wrażliwości na *sacrum*. Słowo – zwłaszcza w wymiarze religijnym – odzyskać miało piękno, moc i tradycyjną rolę⁵⁶.

Utwór metafizyczny – czy też poezja metafizyczna rozumiana jako „całość” – przedstawia się jako skomplikowana struktura kompozycyjna, zróżnicowana, ale nie pozbawiona logiki i porządku. Cechą poezji metafizycznej jest brak jednej, nadrzędnej zasady kompozycyjnej – jej rolę w jakiejś mierze odgrywa raczej postulowana przez „metafizyków” zasada zachowania formalnej „jedności w wielości”, progresywnego następstwa porządku treści i formy, mikrostruktur i makrostruktur poetyckich. Zasada „jedności w wielości” jest stałą kompozycyjną *Rymów duchownych*, *Wirydarza* i *Łodzi młodzi*.

Osiągnięcie w dziele *harmonia lyrica* było niewątpliwym marzeniem „metafizyka”, osiągnięciem poprzez „wielość i różnorodność” jednorodnej jakości: „piękności dzieła”. Napięcie pomiędzy treścią słowa poetyckiego a jego wymową (formą) dawało niejednokrotnie „metafizykowi” sposobność eksponowania myśli, nadawania im postaci „zmysłowej”.

Najpełniejsza zatem realizacja ideału harmonii poetyckiej dokonywała się w utworach metafizycznych najbliższych konwencji poezji melicznej, wykorzystujących w najszerszym zakresie możliwości, jakie daje estetyczna zasada *varietas*, zgodnie z którą wielość i różnorodność to jedność. Tylko w materii i formie takiej właśnie poezji możliwe jest dokonanie się pełnego zespolenia i zestroju wszystkich elementów.

W poezji metafizycznej słowo odgrywa zasadniczą rolę. Każde słowo ma w wierszu metafizycznym znaczenie. Podobnie w poezji religijnej – słowo jest

⁵⁵ „Idee, postulaty, normy i wzorce wylansowane podczas obrad soborowych i utrwalone w licznych dokumentach oddziaływać zaczęły na świadomość społeczną, wyznaczyły drogę kontrreformacyjnemu myśleniu” – por. E. Sarnowska-Temeriusz, *Zarys dziejów poetyki. (Od starożytności do końca XVII w.)*, Warszawa 1985, s. 493.

⁵⁶ Problem ten szczegółowo omawia Mirosław Hanusiewicz w kontekście rozważań znaczenia słowa dla katolicko-protestanckiej konwersji oraz polemiki Hozjusza z Fryczem Modrzewskim, dotyczącej „świętych treści” – por.: M. Hanusiewicz, op. cit., s. 185–188.

W interesującej nas poezji metafizycznej słowo poetyckie ma podwójną waloryzację. Tworzy przestrzeń artystyczną, poetycką każdego utworu, pełniąc w strukturze wiersza funkcje ornamentacyjne. Z drugiej strony to samo słowo poetyckie przestaje funkcjonować jako zwykły element poetyckiego wyrazu, staje się bowiem bezpośrednim odniesieniem do sfery *sacrum*. Słowo w poezji metafizycznej ulega transponowaniu: z przestrzeni figuralnej w przestrzeń duchową; znaczone i znaczące „metafizycznego” słowa poetyckiego staje się bezpośrednim odniesieniem – uzyskuje idealną przezroczystość. Por.: A. Rysiewicz, *Zagadnienia retoryki w analizie poezji polskiej przełomu XVI i XVII wieku*, Wrocław 1990, s. 46–47.

„medium” dla treści świętej, jest językiem wyrażającym *sacrum*. W interesującej nas odmianie poezji metafizycznej – w metafizycznej pieśni – każde słowo jest ekwiwalentem rzeczywistości świętej, ma moc sprawczą, odgrywa tę samą rolę w utworze poetyckim, jaką w muzycznym melodia. *Harmonia lyrica* to właśnie muzyka poezji metafizycznej, pełna symbioza poezji i muzyki, tradycji i nowatorstwa – wyraz trudów ducha twórców uwikłanych w zawłość dziejów.

LYRICAL HARMONY (*HARMONIA LYRICA*) IN POST-TRIDENTINE POETRY
OF POLISH METAPHYSICAL POETS – THE PROBLEM OF THE OPPOSITION
OF THE STABILITY OF TRADITION AND INNOVATION

S u m m a r y

The most important and fascinating question, which concerns Old Polish poetry in the beginning of seventeenth-century, is the problem of relationship between poetry and music.

After the Council of Trent the whole literature and art in catholic countries have been subordinated to Counter-Reformation purpose. In particular the religious poetry acquired a new autonomy. Old Polish metaphysical poetry grew up from medieval traditions (especially medieval hymn – which is characterized by the “natural” junction of text, music and ceremony), tradition of “hymn for reading” (typical for Counter-Reformation religious poetry) and tradition of non-liturgical hymn. The beginning of metaphysical poetry means also a progress of new poetic forms, rhyming and rhythmic schemes, formal experiments – harmonized precisely with all the content.

The new model of religious hymn – “metaphysical singing” – was initiated in Polish literature by the group of poets in the turn of the sixteenth- and seventeenth- century: by Sebastian Grabowiecki, Stanisław Grochowski and Kasper Twardowski.

They created a new pattern of religious poetry, a kind of lyric and “thinking” prayer. The most important was the attainment in every poem lyric harmony (*harmonia lyrica*). Fundamental was here a symbiosis between music and words, gesture and meaning.

Musical effect in metaphysical poem has very momentous meaning. It could be a formal principle, an aesthetic tendency or a general idea – always expecting phenomenon.

The metaphysical poetry of Grabowiecki, Grochowski and Twardowski, is distinct polymorphous combination of medieval and renaissance traditions, however begins a new epoch in Old Polish literature: this metaphysical creation is a beginning of Baroque.

This new poetry is curious composition of renew humanistic contents, deeper reflections about human condition, religious sensitivity mixed with melic element – and last, but not least: this poetry is an important instrument, intended to renovate spiritual life.